

# DIVERGENCIAS Y CONVERGENCIAS EN EL USO DE LA CATEGORÍA DE CULTURA MATERIAL<sup>1</sup>

Sofía Dalponte

Universidad Nacional de La Plata – Facultad de Bellas Artes

*“En torno a «cultura», una vez el crítico literario Raymond Williams llegó a contar varios centenares de usos modernos del término. Este asilvestrado jardín verbal se divide aproximadamente en dos grandes capas: en una, la cultura está representada únicamente por las artes; en la otra, por las creencias religiosas, políticas y sociales que unen a un pueblo. Con harta frecuencia, al menos en ciencias sociales, la expresión «cultura material» desprecia las telas, los tableros de circuitos o el pescado al horno como objetos dignos de consideración por sí mismos; en cambio, considera que la formación de esas cosas físicas es reflejo de normas sociales, intereses económicos o convicciones religiosas; se prescinde de la cosa en sí misma”*

Richard Sennett, *El artesano*, p.18

Este proyecto de investigación se propone revisar y reanalizar la historia de la cultura material y productiva nacional a través de los discursos museológicos, para evaluar que objetos están siendo conservados como bienes culturales en nuestra sociedad, cómo estos se están poniendo en funcionamiento y por qué, es decir, sobre que relato y haciendo uso de qué categorías conceptuales. Interesante es que al realizar este sondeo se encuentre dificultad en la elección de una categoría más o menos abstracta para poder nombrar la temática de estudio.

La cultura material y productiva se entiende como una parte de la cultura en general (un campo de estudio particular), no se encuentra escindida de la cultura intelectual, la moral y la dimensión simbólica. En esta categoría quedan incluidos objetos de uso producidos industrialmente, artesanal y semi-artesanalmente; entendiendo que las diferencias en el modo, los medios y el volumen de producción no son ni más ni menos que particularidades de una manera de producir para una comunidad en un momento histórico determinado. Se consideró a la cultura material en sentido amplio, lo que implica no sólo los objetos, bienes de consumo y medios de producción, sino también los oficios y tareas que les están aparejadas. Comprendiendo que los objetos que conforman nuestra realidad material son indisociables de sus significados sociales, de la historia de su concepción y su utilización. El objeto es portador de ideología, de filosofía, de ética y de estética, no indirectamente, a modo de referencia por portar las huellas, sino de manera rotundamente directa. Su poder como reproductor o transformador, alterador, de la realidad es de considerable importancia por transcurrir e interactuar permanentemente con el hombre viviendo en comunidad en un medio ambiente. El objeto modifica el entorno de manera tal que afecta nuestras relaciones con él; modifica la concepción misma del estar-en-el-mundo y gesta en nosotros determinados comportamientos.

Es cierto que el Diseño Industrial es una disciplina relativamente nueva, con un modesto desarrollo teórico propio a nivel internacional y uno incipiente en nuestro país, en este sentido el profesor norteamericano V. Margolín dice “... muchas veces, los diseñadores se pronuncian sobre su práctica sin darse cuenta que tal vez sus ideas y preocupaciones formen parte de una larga tradición histórica”<sup>2</sup>. Por consiguiente, resulta fundamental nutrirse de diversos abordajes disciplinares, como lo realizan escuelas contemporáneas de historia, teoría y crítica de diseño en la esfera internacional, para contribuir a la formación de un corpus teórico a la medida de la problemática analizada en este proyecto, que a su vez hará aportes a la teoría general del diseño que se elabora en nuestro país. En este trabajo se intentará trazar los caminos de la historia conceptual de la categoría de cultura material, entendiéndolo con Koselleck que “... sólo nuestra teoría transforma nuestro trabajo en una investigación histórica”<sup>3</sup>. Si no existen las categorías inocentes, ya que cada autor las carga con sus interpretaciones, también es necesario reponer los contextos de enunciación de los usos que la categoría ha tenido en diferentes momentos del desarrollo científico<sup>4</sup>.

## **Acerca de distintas formas de entender la cultura**

Para llevar a cabo esta empresa ha sido de gran ayuda el estudio de *Formas de historia cultural* de Peter Burke, en donde se identifican tres momentos en el desarrollo de la historia cultural:

<sup>1</sup> Este trabajo pertenece al Proyecto de Investigación: Perspectivas Historiográficas en Diseño Industrial - B228 – FBA-UNLP Directora: María del Rosario Bernatene

<sup>2</sup> MARGOLÍN, V. et al. (2005) *Las rutas del diseño: estudios sobre teoría y práctica*. Cap I: “La investigación sobre diseño y sus desafíos”. Designio Nobuko: Buenos Aires, p. 32

<sup>3</sup> KOSELLECK, R. (2010) *Sobre la necesidad teórica de la ciencia histórica*. Prismas, Revista de historia intelectual, N° 14, p. 141.

<sup>4</sup> Koselleck refuerza: “la historia del concepto no puede entenderse sin una teoría del tiempo histórico, nos referimos a la temporalidad específica formulada previamente para nuestros conceptos políticos y sociales, que pueden ordenar más tarde el dictamen de las fuentes. De este modo, sólo podemos avanzar desde un registro filológico hacia una historia del concepto” KOSELLECK, R. Op. cit., p. 140.

En un primer momento impera la concepción de la cultura como «sala de ópera». Esta sería según Burke la variedad «clásica» de la historia cultural -clásica en el sentido de que lo esencial son las grandes obras o canon. La diferencia entre estas obras y los estudios especializados de la historia del arte radica en su generalidad, “su interés por todas las artes y su relación recíproca y con el «espíritu de la época»”<sup>5</sup>. Esta escuela ha recibido a lo largo del tiempo una serie de críticas, que nos llevan a entender las peripecias del concepto «clásico» de cultura, íntimamente ligado a las clases dominantes, la erudición y al concepto de civilización.

La primera crítica a esta concepción se basa en que “... está suspendida en el aire en el sentido de que ignora la sociedad -la infraestructura económica, la estructura política y social, etc.- o, al menos, le presta escasa atención. (...) Quienes señalaron esta deficiencia fueron los primeros estudiosos que criticaron el modelo clásico: los marxistas, o, más exactamente, los marxistas interesados seriamente en la cultura (...)”. El autor señala a una primera generación de intelectuales centroeuropeos migrados a Inglaterra, entre ellos Frederick Antal, Francis Klingender y Arnold Hauser, quienes ofrecieron una historia cultural alternativa, una «historia social de la literatura y el arte». Luego identifica una segunda generación ligada a la New Left, que se desarrolla durante los años cincuenta y sesenta con sede en el departamento de estudios culturales y sociología de la universidad Inglesa de Birmingham. Entre los teóricos más destacados se encuentran Raymond Williams, Edward Thompson y Stuart Hall, quienes continuaron o reconstruyeron esta tradición.

Esta escuela teórica es nodal para el estudio de la cultura y la historia cultural, ya que se ha dedicado a estudiar aquellas expresiones de la cultura que pertenecen a los dominios de lo popular, lo masivo y lo subalterno, áreas anteriormente poco tenidas en cuenta para realizar un estudio profundo sobre lo cultural y sus implicancias. Además este grupo de intelectuales ingleses de izquierda, reavivó un debate que ronda al tema de estudio en relación a la teoría marxista; aquel entre las diferentes formas de culturalismo (autonomía de la cultura respecto de las condiciones materiales de producción) y el determinismo cultural en clave materialista (aunque, sólo en última instancia).

Una segunda crítica importante de la historia cultural clásica es que presupone una unidad cultural, el problema es que este postulado es extremadamente difícil de justificar. Existen al menos dos vertientes identificables en la escuela de Birmingham que vienen a contrarrestar la posición clásica. Mientras Williams sostiene una posición consensualista de la cultura, al buscar una cultura en común, Thompson y Hall sitúan a la cultura en el marco de la lucha por la hegemonía y sostienen que esta es básicamente conflicto social, lucha de clases, y que por lo tanto, puede potencialmente ser utilizada como herramienta y lugar para la resistencia y la lucha social, en definitiva para subvertir el orden establecido por un sistema opresor y así transformar la realidad. Su crítica se dirige hacia la ubicación de la cultura popular en el vacío de los significados, las actitudes y los valores, intentando situarla en su contexto material adecuado: un entorno de explotación y resistencia a la explotación. Según lo que recoge Burke, en palabras de Thompson: “... el propio término cultura, con su cómoda invocación de un consenso, puede servir para desviar la atención de las contradicciones sociales y culturales”<sup>6</sup>.

La tercera crítica cuestiona el concepto de tradición o herencia cultural. Para esclarecer el funcionamiento de estos mecanismos sociales, Eric Hobsbawm y Raymond Williams construyen matrices de análisis para evaluar las formas en que se produce el cambio cultural (tradición selectiva: cultura residual, emergente, etc)<sup>7</sup>.

La cuarta y última crítica es la que hace notar que en esta definición se iguala cultura a cultura erudita, y así se favorecen análisis repertoristas de la cultura. Burke señala que las tradiciones disciplinares de la antropología y la arqueología tradicionalmente han utilizado el término cultura de una forma mucho más amplia, para referirse a las actitudes y valores de una sociedad determinada y su expresión o materialización en representaciones colectivas (con Durkheim) o prácticas colectivas (con Pierre

---

<sup>5</sup> BURKE, P. (1997) “Unidad y variedad en la historia cultural” en: *Formas de historia cultural*. Alianza: Madrid, p. 233

<sup>6</sup> BURKE, P. Op. cit, p. 236

<sup>7</sup> Analizar la cultura en términos de su dinamismo es sin duda un aporte de estos pensadores, que están en consonancia con lo que luego Schawrtz diría: “La fachada de la tradición puede ocultarla innovación” BURKE, P. Op. cit, p. 238

Bourdieu y Michel de Certeau). Los «estudios culturales» británicos han avanzado en esta dirección, de los textos literarios a los textos populares, y de éstos a las formas de vida.

En un segundo momento se desarrolla el estudio marxista de la cultura, derivado de la primera crítica al estudio clásico. Básicamente subsana la necesidad de situar a lo que se supone cultural en un marco materialista: la superestructura (ideología, cultura) está determinada siempre, aunque *en última instancia*, por la infraestructura o base económica (condiciones materiales de existencia y condiciones de producción, que vienen pre-determinadas para el sujeto). La cultura siempre es relativa a las condiciones económicas impuestas y por lo tanto es posicional en el sistema.

Es interesante ahondar en el estudio de la materialidad marxista y su relación con la construcción de la categoría que nos ocupa. El mundo real para Marx<sup>8</sup> es la emanación directa de su comportamiento material, por lo tanto cualquier ideología y forma de conciencia no tienen su propia historia ni su propio desarrollo, sino que los hombres que desarrollan su producción material cambian también, al cambiar esta realidad, su pensamiento. No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia. *Cultura material* sería el producto de la industria y del estado social, en el sentido que es un producto histórico. Es el resultado de la actividad de toda una serie de generaciones, que modifican su organización social con arreglo a las nuevas necesidades. “Hasta los objetos de la certeza sensorial más simples vienen dados por el desarrollo social, la industria y el intercambio comercial”.

Dentro de las críticas que pueden realizarse al abordaje marxista de la historia cultural se encuentra la de la escuela de los estudios culturales, la cual, si bien de activa militancia marxista, se sitúa en una posición encontrada. Como señala Burke: “(...) La historia cultural escrita en esta tradición tiene mucho que decir sobre la relación de lo que Marx denominó «superestructura» cultural con su «base» económica, aunque tanto Thompson como Williams estarían incómodos con esta metáfora”<sup>9</sup>.

La propuesta de la escuela de Birmingham junto con la New Left es repensar el marxismo; esta tradición actualmente es continuada en la línea de estudios norteamericanos de la diferencia cultural. El cisma se produce cuando el marxismo decide estudiar la cultura porque se rehúsa a pensar que está totalmente determinada por las relaciones sociales de producción. Por su envergadura teórica, estos debates continúan haciendo eco en la New Left Review: “¿Es el intento de escindir el marxismo del estudio de la cultura y rescatar el conocimiento crítico del atolladero de la especificidad cultural una mera guerra de bandas entre los estudios culturales de la izquierda y las formas más ortodoxas de marxismo? ... La acusación de que los nuevos movimientos sociales son “meramente culturales” y que un marxismo unitario y progresista debe retornar a un materialismo basado en un análisis objetivo de clase presume en sí misma que la diferencia entre la vida material y cultural es algo estable. Esta apelación a una distinción aparentemente estable entre la vida material y cultural pone claramente de manifiesto el resurgimiento de un anacronismo teórico que ignora las contribuciones que se han hecho a la teoría marxista desde que Althusser desplazara el modelo de la base y la superestructura, así como las realizadas desde las distintas corrientes del materialismo cultural, por ejemplo, las de Raymond Williams, Stuart Hall y Gayatri Chakravarty Spivak.”<sup>10</sup>

Finalmente en un tercer momento se desarrolla la llamada historia antropológica, la nueva historia cultural y los estudios culturales a los que ya hemos hecho referencia en este texto. Como señala Burke al principio del texto: “Asistimos a un «giro cultural»: Una serie de estudiosos que hace una

---

<sup>8</sup> En la tesis sobre Feuerbach de 1945

<sup>9</sup> Continúa “... Es lo contrario de los supuestos sobre la relación entre cultura y sociedad implícitos en la crítica marxista de la historia cultural clásica. Los historiadores culturales, como los teóricos culturales, han rechazado la idea de «superestructura». Muchos piensan que la cultura es capaz de resistir las presiones sociales o incluso de conformar la realidad social. De ahí el creciente interés por la historia de las «representaciones» y, especialmente, por la historia de la «construcción», «invención» o «constitución» de lo que solían considerarse «hechos» sociales como clase social, nación o género.” BURKE, P. Op. cit, p. 234 - 247

<sup>10</sup> BUTLER, J. (2000) “El marxismo y lo meramente cultural” en: New Left Review N° 2 Mayo-Junio, p. 4. Visitado online en Junio de 2012: <http://cholonautas.edu.pe/modulo/upload/butl.pdf>

década se habrían descrito como críticos literarios, historiadores del arte o historiadores de la ciencia, hoy prefieren definirse como historiadores culturales en el campo de la «cultura visual»...»<sup>11</sup>

En segundo lugar, la cultura se ha definido, en la línea de Malinowski, como artefactos, artículos, procesos técnicos, ideas, hábitos y valores heredados o, en la línea de Geertz, como las dimensiones simbólicas de la acción social. En otras palabras, el significado del término se ha ampliado para comprender una gama mucho más amplia de actividades que antes “no sólo arte, sino la cultura material; no sólo lo escrito, sino lo oral; no sólo el drama, sino el ritual; no sólo la filosofía, sino las mentalidades de la gente común. La vida cotidiana o «cultura cotidiana» es esencial en este enfoque, especialmente sus «normas» o convenciones subyacentes, lo que Bourdieu denomina la «teoría de la práctica» [cultura determinada por el *habitus*] y el semiólogo Jury Lotman, la «poética del comportamiento cotidiano»»<sup>12</sup>

Estos últimos aborajes son de matriz reproductivista: “Una ventaja de este concepto es que sugiere que las tradiciones no continúan automáticamente, por inercia. Por el contrario, como nos recuerda la historia de la educación, es necesario mucho esfuerzo para legarlas de generación en generación. La desventaja del término es que la idea de «reproducción» sugiere una copia exacta o incluso mecánica, algo que la historia de la educación está lejos de confirmar. La idea de reproducción, lo mismo que la de tradición, requiere un contrapeso como la idea de recepción.»<sup>13</sup> Si los complementamos con la mirada en clave de estética de la recepción construida por el filósofo francés Michel De Certeau llegamos a comprender que en todo consumo cultural el sujeto produce una adaptación creativa y por lo tanto su obligatorio desvío en el marco de las estrategias institucionales, “la característica esencial de la transmisión cultural es que aquello que se transmite cambia. Lo que se recibe siempre es diferente de lo que se transmite originalmente porque los receptores, consciente o inconscientemente, interpretan y adaptan las ideas, costumbres, imágenes, etc., que se les ofrece.”<sup>14</sup> La construcción de imaginario colectivo y la historia de las mentalidades colectivas, llevada a cabo por teóricos franceses de los setenta como Foucault, Duby, y Le Goff se sitúan en este encuadre. Así como la historia de las representaciones, cuyo teóricos piensan que la cultura es capaz de resistir las presiones sociales o incluso de conformar la realidad social.

### **Escritos pioneros sobre cultura material**

Otro texto de Burke, *La revolución historiográfica francesa: la escuela de los annales 1929-1989*, trae a colación los aportes realizados por esta escuela y particularmente por Braudel respecto de la categoría de cultura material. Este autor, según desarrolla en *civilización material y capitalismo*, concibe a la historia de la cultura material como un aspecto de la vida social plausible de ser analizado para leer el tiempo histórico. Burke explica de esta manera la estructura del libro: “los tres volúmenes de Braudel se refieren más o menos a las categorías económicas de consumo, distribución y producción, en ese orden, aunque Braudel preferiría caracterizarlas de diferente manera. Su introducción al primer volumen escribe la historia económica como un edificio de tres pisos. En la planta baja – la metáfora no dista mucho del concepto de base de Marx – se sitúa la civilización material (*civilisation matérielle*), definida como las acciones repetidas, procesos empíricos, antiguos métodos y soluciones transmitidos desde tiempos inmemoriales. En el nivel medio se ubica la vida económica (*vie économique*) una vida calculada, articulada, que se presenta como un sistema de reglas y necesidades casi naturales. En el piso alto, por no decir superestructura – está el mecanismo capitalista, que es el más refinado de los

---

<sup>11</sup> Según Burke en este tiempo de choques culturales, multiculturalismo se generan ciertos nuevos rasgos a la teoría cultural: en primer lugar se abole la distinción civilización y barbarie y se promueve en estudio de *la cultura en plural*. Esto genera cierto sesgo de relativismo cultural, si bien los E.E.C.C. “no suponen que todas las culturas son iguales en todos los aspectos, pero se abstienen de hacer juicios de valor sobre la superioridad de unas sobre otras, juicios que inevitablemente se hacen desde la perspectiva de la propia cultura y, por tanto, actúan como obstáculos al entendimiento” BURKE, P. Op. cit., pp.231-244

<sup>12</sup> BURKE, P. Op cit., p.244

<sup>13</sup> BURKE, P. Op. cit., p.246

<sup>14</sup> BURKE, P. Ibidem.

niveles.”<sup>15</sup>. Es curioso notar que Braudel en esta metáfora pone en la “base” a toda la cultura material, aunque la transposición al pensamiento marxista resulta inevitable, el mismo Braudel era ambivalente respecto del marxismo por lo que este posicionamiento no terminaría de significar que cultura material equivale a “medios de producción” o “condiciones materiales de producción”, pero si seguramente a las nociones de “mundo real” y “cultura material” marxistas expuestas anteriormente en este escrito. El análisis de esa “civilización material” tiene en cuenta procesos empíricos, métodos, procedimientos técnicos y soluciones que son transmitidas desde tiempos inmemoriales. Esta concepción de alguna manera no abandona el concepto de tradición, acuñado en la escuela clásica de historia cultural: “estudio del antiguo régimen 400 años –las estructuras de la vida cotidiana- historia de duración larga (historia casi inmóvil)”<sup>16</sup>.

Sin embargo, es importante hacer hincapié en los aportes que ha hecho este pensador al estudio de la cultura material, situándolo oportunamente: “Braudel cruza las barreras de la historia convencional. Descarta las tradicionales categorías de “agricultura”, “comercio” e “industria” y se pone a considerar la vida cotidiana, las personas y las cosas, todo cuanto la humanidad hace o usa: alimentos, vestidos, viviendas, herramientas, dinero, ciudades, etc. Dos conceptos fundamentales que están en la base de este primer volumen son vida cotidiana y civilización material”<sup>17</sup> Es importante llamar la atención a que este tipo de abordajes, que venían siendo muy populares en Annales, tiene un importante matiz repertorista.

En *Civilización material...* existe la idea de una esfera de la rutina (zivilization) opuesta a una esfera de creatividad (kultur), esta escisión entre el mundo del hacer y del pensar se debe en parte a que a Braudel no le interesan las estructuras y aparatos mentales (lo que Febvre llama *outillage mental*, de lo que se ocuparía en el libro que escribieran juntos); divide estas áreas más o menos arbitrariamente y por afinidad. Hoy, y más luego de Foucault, esto no es posible de hacer. El dispositivo es la política del poder. Braudel analiza formas de vida a la manera de un geógrafo o geohistoriador: por áreas culturales entre las cuales se verifican o no intercambios, a este respecto propone el ejemplo de la incorporación de la silla en la cultura China y la consecuente reestructuración de la cultura material que esto supuso y su rechazo en Japón; lo que resulta equivalente al ejemplo de la diversa aceptación del protestantismo en Europa, con su rechazo en el mundo mediterráneo: “el hecho de no estar dispuesto a admitir la autonomía a la cultura, a las ideas, está claramente ilustrado en uno de los últimos ensayos de Braudel (...) al repudio de la reforma en Francia y España, se da una respuesta en clave de reduccionismo geográfico. No analiza la relación de estas fronteras con las ideas y sucesos que repudian a la reforma”<sup>18</sup>

Por su parte Burke, señala otra deficiencia: “si algo importante falta a este brillante estudio de la cultura material es ciertamente la esfera de los símbolos (...) más recientemente, historiadores y antropólogos por igual han dedicado considerable atención a las significaciones de la cultura material”<sup>19</sup>. Desde la investigación y la docencia en diseño industrial, y considerando el consumo dentro del capitalismo de mercado, existe pleno consenso en afirmar que la dimensión simbólica es altamente significativa en la circulación de los productos y por lo tanto ineludible en un estudio de cultura material.

Por último quisiera destacar un rasgo que Burke señala y que es muy elocuente respecto de su tratamiento de la cultura material: “Braudel se oponía a las explicaciones debidas a un solo factor. El capitalismo no puede haber nacido de una sola fuente aislada, observa y así tacha de un plumazo las

---

<sup>15</sup> BURKE, P. (1993) “el período de Braudel” en: *La revolución historiográfica francesa: la escuela de los annales 1929-1989*. Gedisa: Barcelona, p. 50.

<sup>16</sup> Cómo ya sabemos, porque el mismo Burke lo cita en la tercera crítica mencionada anteriormente, la escuela inglesa de los Estudios Culturales ha hecho mucho para enriquecer este concepto, dinamizarlo para que nuevamente sea operativo para el análisis histórico. Pero, como describe Burke: “Braudel se resistía a los métodos cuantitativos así como se resistía a la mayor parte de las formas de la historia cultural” BURKE, P. pp. 50 - 56

<sup>17</sup> BURKE, P. Ibidem.

<sup>18</sup> BURKE, P. Op. cit., p.55

<sup>19</sup> BURKE, P. Op. cit., p.52

ideas de Marx y Weber. Le economía desempeñó una parte, la política desempeñó una parte, la cultura y la civilización desempeñaron una parte. También lo hizo la historia, que a menudo decide en última instancia quien habrá de vencer la prueba de fuerza. Este es un pasaje típico de Braudel que combina la amplitud de espíritu con la falta de rigor analítico y que asigna importancia a factores que luego en el libro no son objeto de discusión seria”<sup>20</sup>. La de Braudel sería una pequeña historia de la vida cotidiana descriptiva y anecdótica, sumada a una historia de las grandes tendencias económicas y sociales de la época. No debemos perder de vista la coyuntura de Braudel: él está luchando contra el historicismo y la historia más tradicional de los acontecimientos, batallas, reyes, imperios, etc. Sin embargo este texto analizado desde hoy, se puede considerar que sigue haciendo historia desde los mismos lugares legitimados, mientras que la esfera de la vida cotidiana y material ocupa un lugar periférico y contextualista.

### **La perspectiva pragmatista**

Incluiremos en este análisis para contraponer, la perspectiva desde la escuela pragmatista norteamericana que da Richard Sennett en *El artesano*. El pragmatismo ha tratado de unir la filosofía a las prácticas concretas de las artes y las ciencias, a la economía política y a la religión; su carácter distintivo es la búsqueda de problemas filosóficos insertos en la vida cotidiana “El estudio de la artesanía y la técnica es simplemente el lógico paso siguiente en la historia del desarrollo del pragmatismo”<sup>21</sup>. El movimiento pragmatista comenzó a finales del siglo XIX como reacción norteamericana a los males del idealismo en Europa, representado por Hegel, tal Como lo veía el primer pragmatista y padre de la semiótica, Peirce. En oposición a Hegel, Peirce trató de hallar las claves de la cognición humana en pequeños actos de la vida cotidiana: lo inspiraban el espíritu científico experimental del siglo XVII y el empirismo de Hume del siglo XVIII. Dentro de esta tradición el objeto material de factura humana no es un hecho neutral, por el contrario, es una fuente de malestar porque está hecho por el hombre, durante más de un siglo, este movimiento se ha dedicado a dar sentido filosófico a la experiencia concreta. El argumento que ha presentado este libro sostiene que “el oficio que consiste en producir objetos físicos proporciona una visión interior de las técnicas de la experiencia capaces de modelar nuestro trato con los demás”<sup>22</sup>.

*“La historia ha trazado falsas líneas divisorias entre práctica y teoría, técnica y expresión, artesano y artista, productor y usuario; la sociedad moderna padece esta herencia histórica. Pero el pasado de la artesanía y los artesanos también sugiere maneras de utilizar herramientas, organizar movimientos corporales y reflexionar acerca de los materiales, que siguen siendo propuestas alternativas viables acerca de cómo conducir la vida con habilidad (...) Las historias de las cosas siguen un curso diferente, en el que la importancia del papel de la metamorfosis y la adaptación crece a través de generaciones humanas. La cultura material ofrece un cuadro de lo que los seres humanos son capaces de hacer. Esta visión aparentemente ilimitada tiene sus fronteras en el daño autoinfligido, ya sea inocente, intencionado o accidental (...) Mejor guía sería la naturaleza, siempre que entendamos nuestros propios trabajos como parte de su ser.”<sup>23</sup>*

Sennett descarta las escisiones entre el pensar, planificar, proyectar y el momento de la concreción, la producción, porque menospreciaría a la razón práctica de la persona volcada a su trabajo. El animal humano, el *Animal laborans*, tiene capacidad de pensar; el productor mantiene discusiones mentales con los materiales mucho más que con otras personas; pero no cabe duda de que las personas que trabajan juntas hablan entre sí sobre lo que hacen “En el proceso de producción están integrados el pensar y el sentir (...) el compromiso debe comenzar antes y requiere una comprensión mayor, más elaborada, del proceso por el cual se pasa mientras se producen cosas, un compromiso materialista cultural rotundo.”<sup>24</sup> ¿Qué nos enseña de nosotros mismos el proceso de producir cosas concretas? Aprender de las cosas requiere preocuparse por las cualidades, lo cual nos incentiva a reflexionar, revalorizar y renovar nuestras definiciones y categorías “... la gente puede aprender de sí misma a

<sup>20</sup> BURKE, P. Op. cit., p.54

<sup>21</sup> SENNETT, R. (2009) *El artesano*. Anagrama: Barcelona, p. 27

<sup>22</sup> SENNETT, R. Op. cit., p. 351

<sup>23</sup> SENNETT, R. Op. cit., p. 27

<sup>24</sup> SENNETT, R. Op. cit., p. 18

través de las cosas que produce, que la cultura material importa sólo podemos lograr una vida material más humana si comprendemos mejor la producción de las cosas<sup>25</sup>. La técnica es entendida más como asunto cultural que como procedimiento irreflexivo; cada uno se refiere a una técnica para llevar un modo de vida particular.

### **Estudios culturales contemporáneos**

Se puede trazar una línea punteada en la tradición norteamericana que uniría a los pragmatistas en su revalorización de la cultura material con la posición que sostiene el grupo del profesor Victor Margolín en la Universidad de Illinois Chicago, editores de la publicación *Design Issues*. Los estudios contemporáneos sobre diseño o estudios sobre la *cultura del diseño*, se preguntan cómo usamos y fabricamos productos del dominio de lo artificial en nuestra vida cotidiana, y también como lo hemos hecho en el pasado. Por otro lado, se interesan por la red de discurso en la cual la producción y el uso están incluidos. Los temas incluyen la cultura visual y material, así como el diseño de procesos y sistemas. Sostienen que “hay que cambiar el paradigma del diseño, hacer que deje de ser una práctica incorporada a la economía de mercado y se convierta en una cuyas consecuencias van mucho más allá del mercado mismo y tocan todos los aspectos de la vida humana (...) aunque los diseñadores producen toda nuestra cultura material y visual, sigue sin comprenderse su papel en la sociedad contemporánea. En cuanto al pasado, los críticos e historiadores del diseño pueden dilucidar la forma en la que han funcionado el diseño históricamente en la sociedad y también explicar cómo pueden ser útiles las prácticas y políticas anteriores en el presente y el futuro.”<sup>26</sup> El diseño como práctica cultural conlleva un nuevo entendimiento de esta actividad, y por lo tanto reclama un nuevo abordaje por parte de un campo científico multidisciplinar: “el estudio de la práctica del diseño incluiría a todas las actividades relacionadas con la concepción, la planificación y la fabricación de un producto. La práctica del diseño se refiere a la gente, los procesos y las organizaciones involucradas en la planificación y producción del producto y también a aquellas involucradas en las políticas de diseño. La práctica del diseño pertenece al dominio de la acción social (...) el estudio de los productos de diseño enfatiza la identidad y la interpretación de los productos mismos (...) El estudio de los productos incluye un análisis de las formas en las que la gente les da significado como objetos de reflexión además de cómo objetos de función. En esta área las relaciones se harán con estudiosos del arte y la historia del diseño, la filosofía, la antropología, los estudios culturales, la cultura material, los estudios de tecnología y otros campos relacionados.”<sup>27</sup>

En *Las políticas de lo artificial* de 2005, Margolín ejemplifica elocuentemente a qué se refiere con este nuevo abordaje epistemológico del diseño: “hoy, inventos tales como el microprocesador no sólo están cambiando el tipo de productos que usamos, sino también, a través de éstos, la forma en que trabajamos y nos comunicamos...”<sup>28</sup> “Cuando las máquinas de escribir fueron introducidas en estados unidos y Europa, la experiencia cultural acumulada hasta ese momento no era suficiente como para que los individuos pudiesen operarlas sin entrenamiento, de manera que debieron organizarse cursos para enseñarles a mecanografiar. Estos cursos pasaron a formar parte de programas de las escuelas públicas y también se ofrecían en escuelas privadas especiales. De hecho se desarrolló una sub industria de la enseñanza del mecanografiado, que incluía la publicación de libros y materiales para los cursos. Si bien aprender a mecanografiar fue y es una experiencia en sí misma, era una etapa preliminar para acceder al servicio que ofrecía la máquina de escribir, que consistía en imprimir letras en una hoja en blanco. Para muchas personas, la técnica de mecanografiado se convirtió en parte del conocimiento cultural que más tarde les permitiría aprender rápidamente a usar un teclado de computadora expandido.”<sup>29</sup> Finalmente, agrega como corolario a un artículo sobre diseño vernacular

---

<sup>25</sup> SENNETT, R. Op. cit., p. 19

<sup>26</sup> MARGOLÍN, V. et al. (2005) *Las rutas del diseño: estudios sobre teoría y práctica*. Cap I: “La investigación sobre diseño y sus desafíos”. Designio Nobuko: Buenos Aires, p.19.

<sup>27</sup> MARGOLÍN, V. et al, Op. cit., p. 31

<sup>28</sup> MARGOLÍN, V. (2005) *Las políticas de lo artificial: ensayos y estudios sobre diseño*, p.51

<sup>29</sup> MARGOLÍN, V., Op. cit., p 73

escandinavo: "... la experiencia con los productos de una cultura diferente es una excelente forma de conocer a la gente que pertenece a esa cultura, y hay muchas oportunidades de distribución internacional de bienes, lo que amplía nuestra percepción de este planeta multicultural"<sup>30</sup>

El profesor Guy Julier de la universidad de Leeds en Inglaterra aplica la categoría en sentido homónimo en su libro de 2008, titulado *La cultura del diseño*: "reivindicar un análisis vertical e integrado de la cultura material y visual, ligando la forma del producto a su difusión y al significado social de su consumo. Para ello la crítica cultural precisa del manejo de varias disciplinas (...) pocos teóricos del consumo se centran realmente en los objetos de consumo. Rara vez hablan de los artículos, ya sean materiales o visuales, lo que redundaría en un vacío teórico que debemos llenar"<sup>31</sup>. Luego agrega, haciendo referencia al análisis williamsciano del flujo de imágenes respecto de la televisión "quisiera generalizar este concepto, de modo que, en cuanto a diseño se refiere, los objetos no se abstraigan de sus contextos siguiendo un canon reificado y propio del movimiento moderno (la típica exposición de la pieza única, difundida por el pie que ha redactado un experto). En lugar de ello los objetos pertenezcan a una interminable corriente de discursos visuales y materiales que fluyen en diversas direcciones..."<sup>32</sup>. También propone una suerte de etnografía del diseño, tendiente a identificar nuevas grupalidades sociales en torno a unos consumos (solapado con la noción de target propia del marketing empresarial), el famoso *estilo de vida*. Pone como ejemplo el collage de Hamilton *¿just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* ilustra la idea de que los consumidores pueden agruparse en torno a ciertos objetos, en vez de categorizarse siguiendo criterios demográficos o de clases sociales "... los productos y el modo en que se disponen, muestran, consumen, se convierten en indicadores simbólicos el estilo de vida, no sólo en cuanto reflejo de la posición social, sino también como elementos de distinción cultural"<sup>33</sup>

Al respecto, la escuela latinoamericana heredera de los estudios culturales, encabezada por figuras como Barbero y García Canclini hace sus propios aportes, ahondando en la no-correlación entre los conceptos de sociedad y cultura. Con Bourdieu, sostienen que la sociedad está estructurada por relaciones de fuerza (valor de uso y valor de cambio) y relaciones de sentido, que organizan la vida social y constituyen la cultura. En este sentido, Baudrillard agrega que hay de cuatro tipos de valor en la sociedad, para salir del esquema marxista que solo diferencia valor de uso y valor de cambio: funcionan además valor de signo y valor de símbolo. Las dos primeras clases de valor son más de orden socioeconómico y tienen que ver principalmente, no únicamente, con la materialidad del objeto, con la base material de la vida social. Los últimos dos tipos de valor se refieren a la cultura, a los procesos de significación. La definición socio sistémica de la cultura como procesos de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social sigue siendo útil para evitar los dualismos entre lo material y lo espiritual, entre lo económico y lo simbólico, lo individual y lo colectivo. Siguiendo con el linaje antropológico, encontramos en la obra de Appadurai *La vida social de las cosas* a la cultura como diferencia, contrastes comparaciones, fronteras, en donde es preciso entender la interacción entre culturas el choque de significados en las fronteras como proceso político.

### **Desde la teoría del diseño**

Por último, es interesante la posición que el teórico del diseño Tomás Maldonado aporta al concepto de cultura material en *El futuro de la modernidad*. Allí explica cómo se constituyen las tecnologías de lo cotidiano, un conjunto de técnicas y prácticas en las que está basada la cultura material doméstica. Además de una articulación de piezas funcionales de la casa, el espacio que se habita es también un régimen material, un ordenamiento de objetos (enseres, utensilios, instalaciones, aparatos, mobiliario, útiles, etc.); la vida doméstica cotidiana sería un constante enfrentarse a tal régimen, a tal ordenamiento. La cultura material estaría en estrecha relación con el proceso de modernización. La tecnología de lo cotidiano no es neutral, por el contrario pertenece al tipo de dispositivos de control

<sup>30</sup> MARGOLÍN, V., Op. cit., p 86

<sup>31</sup> JULIER, G. (2008) *La cultura del diseño*, p. 91

<sup>32</sup> JULIER, G., Op. cit., p. 92

<sup>33</sup> JULIER, G., Op. cit., p. 135

social que I. Joseph, con Foucault, ha llamado “tácticas y figuras disciplinares a domicilio”. Son dispositivos de control que ayudan a estructurar y estabilizar la vida cotidiana de la sociedad capitalista<sup>34</sup>. En cuanto configuración el objeto, el interior de una casa es solo un segmento del vasto sistema de la cultura material de la sociedad. El usuario del microambiente habitable puede decidir unas modalidades generativas del segmento de cultura material a él confiado. Asimismo puede decidir sobre la naturaleza y el lugar de los objetos, y sobre su grado de correspondencia con sus necesidades.

La moderna cultura material puede estar seriamente comprometida a causa de un saber que abusivamente se propugna como saber absoluto, siguiendo los dictámenes arbitrarios del mercado de conocimientos... “algunas opciones atrevidas podrían contribuir a un cambio progresivo del régimen material de nuestro tiempo, y por lo tanto, a la relación necesidades, objetos, procesos, serían posibles únicamente si se hacen conscientes a los hombres de lo que ignoran y lo que deben saber para encontrar una solución para los problemas que el ambiente físico y social les plantea cada día.”<sup>35</sup>

Luego el autor hace una serie de notas respecto de la tradición antropológica y arqueológica de cultura material ¿Se puede hablar de cultura material moderna? Contemporizar esta noción podrá parecer inaceptable para algunos estudiosos, a otros les parecerá pertinente mientras quede circunscripta a ámbitos muy definidos y a otros les parecerá no solo justificada sino necesaria. Historiadores, arqueólogos y antropólogos se han ocupado de la cultura material, referida únicamente al pasado, nunca al presente y mucho menos al futuro. Pero hay historiadores de la edad contemporánea que están dispuestos a admitir que la cultura material de nuestro tiempo puede (y desde luego debe) ser objeto de historia. Es necesario anticipar el estudio histórico, en palabras de Bloch “comprender el pasado mediante el presente” y viceversa. También los historiadores de la técnica estudian la cultura material, ya que resulta imposible excluir de su ámbito de investigación todo lo que ha sucedido después de la revolución industrial. Los arqueólogos son bastante reacios a la posibilidad de transferir la noción de cultura material, que ellos mismos han contribuido a crear, a culturas o civilizaciones no sepultadas. Sin embargo, no se puede negar que la realidad altamente tecnificada de hoy será la realidad que la arqueología del mañana deberá afrontar necesariamente. En el marco de dicho conocimiento se enmarca la reflexión de la arqueología industrial. También aquí el objeto de estudio son máquinas oxidadas, mientras que las no oxidadas están excluidas. No se entiende que las máquinas oxidadas de ayer son incomprensibles sin el estudio de las máquinas no oxidadas de hoy.<sup>36</sup>

La antropología cultural después de la IIGM ha ampliado su campo de investigación hacia el estudio de las diferentes realidades culturales que constituyen ese amplio y complejo conjunto que se llama “cultura europea occidental”. En esta nueva fase, la antropología no podrá evitar el tener que ocuparse del mundo de la producción industrial que representa la estructura portadora de esa cultura.

Por último el autor discute el estatuto científico de la idea de cultura material moderna, y explica que en la base se halla la cuestión de los objetos: la cultura material es la cultura de los objetos físicos creados y fabricados por los hombres en su práctica productiva (y/o simbólica), *ha de ser entendida como la cultura de la mayoría para la mayoría*. Los historiadores y los arqueólogos dan una versión parcial de la cultura material, que ha de identificarse solamente (o casi solamente) con los objetos producidos por una clase, excluyendo todos los otros. Los objetos que no pertenecen a la cultura material verdadera y propia, serían ontológicamente diferentes, como es el caso de la cultura material de la clase dominante, las obras de arte. Entonces, ¿Existe un criterio razonablemente aceptable, para distinguir los objetos que son obras de arte de los que no lo son? El autor propone no contraponer de

---

<sup>34</sup> “En una especie de condicionamiento recíproco, los espacios habitables y los nuevos enseres de la casa comienzan a constituir lo que será el modelo de vivienda burguesa urbana. Los útiles higiénicos condicionan el cambio de lugar de los espacios habitables y vuelven a determinarse su uso y función, por lo menos en lo que concierne a la nueva organización y composición de la familia” Maldonado, T. (1990) “la idea de confort” en: *El futuro de la modernidad*. Júcar Universidad: España, p. 118.

<sup>35</sup> Maldonado, T. Op. cit., p.142

<sup>36</sup> Maldonado, T. (1990) “innovación y cultura material moderna” en: *El futuro de la modernidad*. Júcar Universidad: España, p. 126.

manera rígida binomios de objetos en el marco de una cultura material. Se relativiza así la pretensión de una idea absoluta de obra de arte, ya que a veces el objeto de uso y la obra de arte pueden ser intercambiables. Si el homo faber es el hombre que se distingue por su capacidad de producir artefactos, la totalidad de la cultura material estaría compuesta de artefactos, es decir, de objetos técnicos.

### **Conclusiones preliminares**

Estas reflexiones suscitan modificaciones en una de las hipótesis de investigación que se vienen barajando a lo largo del proyecto. En avances anteriores, se identificó que un gran número de museos construyen su discurso a partir de otros relatos como la historia del diseño, la historia del arte, la historia de la tecnología, etc. En estos casos, para exhibir los objetos de uso, el museo se vale de una tradición y tipologías museológicas tradicionales: museos de arte, de ciencia y tecnología, “gabinete de curiosidades”, etc. Lo que resulta en que se exhibe a los objetos de manera autista y reificada, sin permitirles el diálogo *cotidiano* con los usuarios. Este corrimiento del estatuto del objeto hacia la obra de arte, objeto puramente técnico o reliquia y testigo histórico, considero no es gratuito ni casual. Esta estrategia curatorial no se pone en práctica porque no se encuentren desarrolladas estrategias museológicas propias y adecuadas para el lenguaje de los objetos de uso (en las cuales se dé cuenta de dimensiones analíticas propias del campo objetual en la sociedad contemporánea como los criterios de proyecto, durabilidad, ciclo de vida, interfase/operatividad, materialidad/inmaterialidad, etc.); sino porque se pretende sacar al objeto de su común circulación, de su vida social, tal vez para que adquiera una suerte de “aura” que naturalmente no ha de tener. Es una operación hecha para modificar el valor de ese objeto en el mundo de los bienes. El sesgo personalista que comparten muchas exposiciones de diseño no ha de resultarnos sorprendente, ya que al igual que al artista, se concibe al diseñador de manera romántica, como un sobresaliente, incomprendido y genio, aislado en un cubo blanco. Por lo tanto, el objeto es considerado una creación individual y no social. La innovación como una chispa de iluminación y *mera contingencia*, en vez de verse como un proceso que involucra a la sociedad en su conjunto, las bases materiales de su existencia, la forma de producción, su cultura, los agentes y sus relaciones y que de manera incremental, paulatina o radical siempre tiende al cambio, al dinamismo.

Si aceptamos al campo social como lucha por la hegemonía, en tensión permanente por mantener una parte del poder, entendemos que este corrimiento de estatuto del objeto hacia el “objeto de diseño” es una estrategia para establecer un lugar en el campo disciplinar al diseño industrial y por jerarquizar o posicionar mejor algunos lenguajes particulares en el campo objetual.

El diseño industrial en tanto disciplina académica se ha encargado de escribir su historia, a partir de un punto de vista moderno. Considero que hoy por hoy, habiendo superado la necesidad de establecer el lugar de la disciplina en el campo (campo de lucha con Bourdieu) podemos permitirnos hacer más laxos los términos para estudiar en mayor profundidad como juega la cultura material en cada sociedad.

## **Bibliografía**

APPADURAI, A. (1986) *La vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías*. Grijalbo: México D.F.

BURKE, P. (1997) “Unidad y variedad en la historia cultural” en: *Formas de historia cultural*. Alianza: Madrid

BURKE, P. (1993) “el período de Braudel” en: *La revolución historiográfica francesa: la escuela de los annales 1929-1989*. Gedisa: Barcelona

GARCÍA CANCLINI, N. (2004), *Diferentes, desiguales y desconectados: mapas del interculturalismo*. Gedisa: Barcelona

JULIER, G. (2008) *La cultura del diseño*. GG: Barcelona.

KOSELLECK, R. (2010) *Sobre la necesidad teórica de la ciencia histórica*. Prismas, Revista de historia intelectual, Nº 14

Maldonado, T. (1990) "la idea de confort" e "innovación y cultura material moderna" en: *El futuro de la modernidad*. Júcar Universidad: España

MARGOLÍN, V. (2005) *Las políticas de lo artificial: ensayos y estudios sobre diseño*

MARGOLÍN, V. et al. (2005) *Las rutas del diseño: estudios sobre teoría y práctica*. Cap I: "La investigación sobre diseño y sus desafíos". Designio Nobuko: Buenos Aires

SENNETT, R. (2009) *El artesano*. Anagrama: Barcelona